



Liedbegleitung und künstlerische Identität.

Zur Zusammenarbeit Clara Schumanns mit Julius Stockhausen

MARTIN GÜNTHER

Das künstlerische Wirken Clara Wieck-Schumanns steht nach unserem aktuellen Verständnis für mehrere Paradigmenwechsel, die sich in der Musikkultur des mittleren und späteren 19. Jahrhunderts vollzogen. Sie betreffen sowohl die Geschichte und Ästhetik des Klavierspiels¹ als auch die Etablierung eines ‚klassischen‘ Konzertrepertoires – verbunden mit einer künstlerisch geformten Programmgestaltung – und nicht zuletzt die Herausbildung eines musikalischen Interpreten- bzw. Interpretationsbegriffs.² Auch wenn Clara Wieck-Schumann vor diesem Hintergrund als eine der ersten modernen ‚Solistinnen‘ Eingang ins kollektive musikhistorische Bewusstsein gefunden hat, trat sie insgesamt doch häufiger gemeinsam oder im Wechsel mit künstlerischen Partnern oder Partnerinnen auf als allein.³ Die Gründe hierfür lagen in erster Linie in den Strukturen und Usancen des historischen Konzertlebens: Dass mehrere Künstler im Rahmen eines Konzerts agierten, ergab sich bereits aus den damals präferierten Programmkonzeptionen, deren oberste Priorität das Kriterium des Abwechslungsreichtums war.⁴

Es liegt angesichts dieser bekannten Fakten durchaus nahe, den Blick einmal darauf zu lenken, inwiefern die Qualität des Zusammenspiels mit Kolleginnen und Kollegen eine spezifische Facette der künstlerischen Identität Clara Wieck-Schumanns bildete; ob sie möglicherweise auch mit Blick auf den (von der kulturwissenschaftlich ausgerichteten Musikforschung bislang grundsätzlich unterbelichteten) Bereich des ‚Begleitens‘⁵ eine Art Vorreiterstellung einnahm

1 Vgl. Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität* (= Schumann-Forschungen, Bd. 5), Mainz 1996.

2 Vgl. Janina Klassen, *Clara Schumann: Musik und Öffentlichkeit* (= Europäische Komponistinnen, Bd. 3), Köln etc. 2009, insbes. Kapitel 5 und 6.

3 Reine Solo-Recitals nach heutigem Verständnis sind nur verhältnismäßig wenige nachzuweisen und beschränken sich nahezu ausschließlich auf Auftritte in Russland und England. Vgl. Thomas Synofzik, „Clara Schumann in England“, in: *On Tour. Clara Schumann als Konzertvirtuosin auf den Bühnen Europas*, hrsg. von Ingrid Bodsch, Bonn 2019, S. 251–288, hier S. 284.

4 Zur Geschichte der Konzertprogrammgestaltung vgl. grundlegend: William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, New York/NY 2008.

5 Die Thematik wurde bislang in erster Linie auf einer werkbezogen-strukturellen Ebene (vgl. grundlegend: Frauke Schmitz-Gropengießer, Art. „Accompagnement“, in: *HmT*, Bd. 1; Nicole Schwindt-Gross, Art. „Akkompagnement“, in: *MGG2*, Sachteil 1, Sp. 351–356; dies., Art. „Begleitung“, in: *MGG2*, Sachteil 1, Sp. 1337–1345.) oder mit Blick auf das Generalbassspiel aus einer aufführungspraktischen Perspektive (vgl. etwa: Siegbert Rampe, *Generalbasspraxis 1600–1800*, Laaber 2018) behandelt. Eine Ausnahme bildet hier Katharina Hottmann, die sich auch der performativen Dimension der sich im 18. Jahrhundert herausbildenden obligaten Klavierbegleitung gewidmet hat: dies., *„Auf! stimmt ein freies Scherzlied an“. Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung*, Stuttgart 2017, S. 801–808. Im Bereich der tonträgerbasierten neueren Interpretationsforschung bzw. Performance Studies sind die Arbeiten Kilian Spraus zu nennen, der sich mit der Begleitpraxis Richard Strauss’ auseinandergesetzt hat: Vgl. Kilian Sprau, „Breit’ über mein Haupt dein schwarzes Haar“. Vier auktoriale Versionen von Richard Strauss’ Schack-Vertonung

und anhand welcher Kriterien sich diese Fragen überhaupt diskutieren lassen. Für eine erste Annäherung an diese Thematik ist die ab 1854 nachweisbare und sich bis zu Beginn der 1870er Jahre fortsetzende Zusammenarbeit Clara Schumanns mit dem Bariton Julius Stockhausen aus verschiedenen Gründen aufschlussreich: So wie Clara Schumann auf die Repertoirebildung im Klaviersolobereich Einfluss nahm, leistete auch Stockhausen in einem spezifischen Sinne Pionierarbeit: Das Kunstlied wurde erst mit ihm auf dem öffentlichen Konzertpodium heimisch, der Liedgesang avancierte mit ihm letztlich zur hochgradig elaborierten und weithin akzeptierten künstlerischen Spezialdisziplin.⁶ Auch wenn Clara Wieck-Schumann bereits seit Beginn ihrer Karriere auch gemeinsam mit Sängerinnen und Sängern auftrat⁷, erhielt die Verbindung mit Stockhausen bereits durch dessen explizite Spezialisierung auf einen professionellen Kunstliedvortrag und das sich damit verbindende Sendungsbewusstsein besonderes Gewicht.⁸ Gleichzeitig verfolgte sie im Rahmen dieser Zusammenarbeit aber auch eigene Interessen. Von diesem Ausgangspunkt soll im Folgenden die ästhetische Praxis der Liedbegleitung als Teil von Clara Schumanns künstlerischer Identität eingehender in den Blick genommen werden.

1. „Künstlerpaar“ von „unantastbare[m] Ruf“

Das Jahr 1854, in dem sich Clara Schumann und Julius Stockhausen bei einem Kuraufenthalt im belgischen Ostende erstmals begegneten (er war zu diesem Zeitpunkt 28, sie 34 Jahre alt) fiel für den Bariton in eine Umbruchphase: Nachdem er sich aus einem zweijährigen Engagement als Bühnensänger am Mannheimer Hof- und Nationaltheater gelöst hatte, unternahm er Anfang 1854 eine erste Konzerteise nach Wien. Die Begegnung mit Clara Schumann im August 1854 (und die daraus hervorgehenden Empfehlungen) lieferte den entscheidenden Impuls für seine weitere Laufbahn als Konzertsänger, wenngleich Stockhausen nicht frei von Zweifeln war: Trotz einer sehr erfolgreichen großen Konzertreise durch den deutschsprachigen Raum in Robert Schumanns Todesjahr 1856 (während der er auch Joseph Joachim und Johannes Brahms

op. 19, 2, betrachtet unter performativem Aspekt“, in: *ZGMTH* 14 (2017), S. 285–314 sowie: „...denn ich spiel's ganz anders“. Richard Strauss als Klavierbegleiter eigener Lieder – Untersuchungen zu historischer Performance-Praxis am Fall der Doppeleinspielung von ‚Ruhe meine Seele!‘ op. 27, 1“, in: *Zur performativen Expressivität des Klaviers: Aufführung und Interpretation – Symposium München, 27.–28. April 2018* (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Theater und Musik München, Bd. 13), S. 129–154.

6 Vgl. Martin Günther, *Kunstlied als Liedkunst. Die Lieder Franz Schuberts in der musikalischen Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts* (= Schubert: Perspektiven – Studien, Bd. 4), Stuttgart 2016, S. 238–288.

7 Vgl. Reinhard Kopiez, Andreas C. Lehmann und Janina Klassen, „Clara Schumann's Collection of Playbills: A Historiometric Analysis of Life-Span, Development, Mobility, and Repertory Canonization“, in: *Poetics* 37 (2009), S. 50–73, hier S. 64.

8 Zu den vor der Zusammenarbeit mit Stockhausen liegenden gemeinsamen Auftritten Clara Schumanns und (der in erster Linie als Bühnenkünstlerin hochprominenten) Sopranistin Wilhelmine Schröder-Devrient vgl. Rebecca Grotjahn, „Mit der Seele statt mit der Kehle. Wilhelmine Schröder-Devrient, Robert Schumann und der poetische Liedgesang“, in: *Komponieren für die Stimme*, hrsg. von Stephan Mösch, Kassel 2017, S. 282–300. Schröder-Devrient war es nach eigener Aussage Stockhausens auch, die ihn 1852 mit ersten Liedern Schumanns bekannt machte. Vgl. Julia Wirth, *Julius Stockhausen. Sänger des deutschen Liedes*, Frankfurt a.M. 1927, S. 362.

kennenlernte), trat er nochmals ein dreijähriges Festengagement an – diesmal an der Pariser Opéra comique. Spätestens ab dem Jahr 1859 wurde dann endgültig das Lied neben dem Oratoriengesang zum Fundament seiner Karriere, und er war mit seinen Verbindungen zum Kreis um Clara Schumann, Brahms und Joachim innerhalb weniger Jahre Teil eines das europäische Musikleben in entscheidendem Maße beeinflussenden Künstlernetzwerks geworden.⁹

Der aktuell für die Schumann-Briefedition vorbereitete Briefwechsel zwischen Clara Schumann und Julius Stockhausen¹⁰ bietet wichtige Einblicke in diese Zusammenarbeit, die sich von Beginn an als fruchtbarer und von hoher gegenseitiger Wertschätzung geprägter Austausch entfaltete. Grundsätzlich wurde in unterschiedlichsten Situationen miteinander musiziert, und gerade private und halböffentliche Rahmungen mögen viel zur Profilierung einer gemeinsamen interpretatorischen Linie beigetragen haben. Die Tatsache allerdings, dass bereits unmittelbar nach dem ersten Kennenlernen sofort ein öffentliches Konzert in Ostende organisiert wurde, verweist deutlich auf eine offenbar spontan vorhandene gemeinsame Basis.¹¹ Von einer Begegnung auf Augenhöhe zeugt überdies die gemeinsame Planung öffentlicher Auftritte. Am 9. März 1859 betont Stockhausen selbstbewusst, er hoffe sehr auf ein baldiges Treffen in Leipzig,

„[d]och bevor werden wir uns noch in Dresden treffen & um die Palme miteinander kämpfen. So gebe ich gern Konzert, wenn ich weiß es steht mir Jemand bei, der mich wach hält und mir die Aufgabe doppelt schwer macht, & so habe ich mich gestern früh wie ich Hr. Friedel aufsuchte gleich entschlossen Konzert in Dresden zu geben, doch nicht unter g[e]fälliger Mitwirkung der Frau Dr Schumann, sondern, mit ihr [...] & ich füge nur zu daß ich wünsche, mehr noch für Sie als für mich, wir machen ein brechend volles Haus [...]“¹²

Obleich, wie oben erwähnt, das Auftreten mehrerer Künstler innerhalb eines öffentlichen Konzerts zum Alltag des Musiklebens gehörte, blieb die Zusammenarbeit zweier gleichrangiger prominenter Solisten als gemeinsame Veranstalter die Ausnahme.¹³ Spätestens zum Ende der 1860er Jahre allerdings war die Kombination Clara Schumann/Julius Stockhausen eine feststehende Größe.¹⁴ „Ich bin immer für die Wahrheit, warum also nicht: Concerte von C[lara]

9 Vgl. eingehender: Martin Günther, „Echte Mission des Virtuosen‘. Julius Stockhausen und die Politik der musikalischen Interpretation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Musikalische Interpretation im Dialog. Musikwissenschaftliche und künstlerische Praxis*, hrsg. von Andreas Münzmay und Marion Saxer, München 2017, S. 112–126.

10 Mein Dank gilt Thomas Synofzik, Michael Heinemann und Jelena Josic, die mir Einblick in einige unveröffentlichte Rohtranskriptionen des Editionsprojektes ermöglichten, um sie mit den Originalquellen abgleichen zu können, nach denen die Zitierung der Briefausschnitte hier gleichwohl noch erfolgt.

11 Am 21. August 1854 notiert Clara Schumann in ihr Tagebuch: „Bekanntschaft des Herrn Stockhausen. Herrlicher Sänger. ‚Frühlingsnacht‘, ‚Schöne Fremde‘ und vieles vom Robert sang er tief ergreifend.“ Vgl. Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2, Leipzig 1905, S. 326.

12 D-B: Mus.Nachl. Schumann, K. 1,269.

13 Dies gilt ebenso noch für Clara Schumanns Zusammenarbeit mit der Mezzosopranistin Amalie Joachim zwischen 1863 und 1878. Vgl. Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien 2007, S. 328ff.

14 Vgl. etwa die in Anm. 41 nachgewiesene *Signale*-Rezension von 1867. Der mit Abstand häufigste Podiumspartner war gleichwohl Joseph Joachim. Vgl. Ute Bär, „Zur gemeinsamen Konzerttätigkeit Clara Schumanns und Joseph Joachims“, in: *Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone*, hrsg. von Peter Ackermann und Herbert Schneider, Hildesheim 1999, S. 35–57.

S[schumann] U[nd] J[ulius] St[ockhausen]? es giebt zu allerlei unnützen Gesprächen Anlaß, kündigen wir es anders an, als doch Jedermann es weiß“¹⁵, schreibt die Pianistin am 8. Oktober 1867 zum Abschluss der Planung einer gemeinsamen Konzertreise im Herbst und Winter desselben Jahres. Einig waren sich beide zudem in Bezug auf die hochsensibel berechnete Programmgestaltung, über die im Vorfeld immer wieder auch schriftlich abgestimmt werden musste, wenn es – was Clara Schumann stets missfiel – keine Möglichkeit eines direkten mündlichen Gesprächs zur Klärung der organisatorischen Fragen gab. Vor allem Ort und Publikum, Auftrittsfrequenz und ggf. Instrument waren Faktoren, die immer wieder neu diskutiert und zu möglichen Programmkonzeption in Bezug gesetzt werden mussten. Die Arbeit an der Programmdramaturgie selbst ist, wie auch dieses Beispiel zeigt, daher unbedingt zum gemeinsamen künstlerischen Handlungsfeld zu zählen.¹⁶

Im Fall der erwähnten Herbsttournée von 1867 ist eine detailliertere Korrespondenz bezüglich der Programmgestaltungsfragen erhalten, die als eine Art offener Dialog beschrieben werden kann. Es ging grundsätzlich darum, sowohl auf den jeweils anderen Part angemessen zu reagieren als auch persönliche Interessen zu verwirklichen, wobei z. T. auch grundsätzliche ästhetische Maximen bzw. Auffassungen verhandelt wurden:

Clara Schumann an Julius Stockhausen, Baden-Baden, 25. September 1867:

„Lieber Stockhausen,

ich schlage also ein für Hamburg und werde am 15ten dort eintreffen. Nun möchte ich aber wissen, ob Sie gleich alle vier Soiréen ankündigen wollen? Ich wäre mehr dafür immer nur *eine* Soirée anzukündigen. Dann, was haben Sie über das Programm zur Ersten gedacht? [...]“¹⁷

Julius Stockhausen an Clara Schumann, Hamburg, 27. September 1867:

„Liebe Frau Schumann,

[...]. Was das Programm anbelangt so möchte ich galant seyn, wie auch für alle [weiteren Konzerte, M.G.]. Erstens sing' ich mit einer Dame, zweitens erachte ich Musik mit *Text* der Gattung nach schließlich untergeordnet im Vergleich zur Instrumentalmusik, obwohl Schumann'sche Lieder gewiß ebenso vollendet in ihrer Art sind wie irgend ein Musikstück. Dazu rechne ich auch die Winterreise & den Liederkreis von Beethoven. Aber man muß auch Volkslieder bringen, auch französische Cammerstücke oder italienische der Abwechslung wegen & die treten doch nur im Werth als zweite Gattung auf. Also sprechen Sie ihre Instrumentalwünsche aus wenn's beliebt; ich werde mich [an]schmiegen. Ein Sänger, der sich in so vielerlei Gefühlsausdrücke sich [sic!] schicken muß kann das viel eher als die durch die *allgemeine* musikalische Sprache zu herrschen gewohnte[n] Instrumentalisten. Fangen Sie mit einem Trio von Schumann an, so antworte ich [scil: mit] Liedern von Meister Beethoven, & spielen Sie als Mittelstück Kleineres, Leichtereres, kann ich eine Cavatine von Boieldieu, oder eine Romanze von Nicolo, von Roßini, von sonst einem ini bringen, wenn er anständig schreibt. Welche Chorstücke hätten Sie gerne gehört? Frauenchöre würden sehr hübsch paßen, & da hat Schumann wohl da Schönste geliefert. Bringen Sie ein Trio von Beethoven, so antworte ich: ‚Die Hütte, Die

15 D-F: Nachlass Stockhausen 25.

16 Vgl. Borchard, *Stimme und Geige*, S. 421–442.

17 D-F: Nachlass Stockhausen 24. Hervorhebung im Original.

Birke! ‚Birke, Birke, des Waldes Zier.‘ – Abwechslung muß seyn & Ernstes soll sich nicht auf Ernstes häufen. Wenn’s nur schön ist! Also bitte geben Sie mir Ihre Wünsche. Ich unterbreite Ihnen dann das gesamt-Programm.“¹⁸

Zwar lehnt Stockhausen sich hier zumindest rhetorisch an die zeittypische Auffassung einer hierarchischen Gewichtung von Vokal- und Instrumentalmusik zugunsten der letzteren an, betont dabei aber mehr als deutlich die in seinen Augen ästhetische Ausnahmestellung exemplarischer Kunstlied-Opera. Clara Schumann nimmt zwar für sich in Anspruch, die Konzerte stets mit einem größeren Instrumentalstück (zumeist einer Sonate Beethovens) einzuleiten, fordert aber ihrerseits auch Stockhausen auf, seine Beiträge als Ausgangspunkt für ihre Auswahl klar zu benennen. Das mit Blick auf das ‚Funktionieren‘ eines Konzertprogramms als zentral eingestufte Kriterium des Abwechslungsreichtums blieb dabei für beide eine entscheidende Leitlinie – letztlich ein Kompromiss, der es gleichwohl erlaubte, ein gemeinsames kulturelles bzw. kulturpädagogisches Ziel verfolgen zu können.¹⁹

Auch wenn Clara Schumann auf Stockhausens gattungsästhetische Reflexionen nicht in direkter Weise eingeht, herrschte doch offenkundig Einigkeit in Bezug auf die Etablierung des Kunstliedes innerhalb des ‚seriösen‘ Konzertrepertoires durch die Praxis der Aufführung gesamter Zyklen, die sich (vor allem in Bezug auf die großen Zyklen Franz Schuberts) in den 1860er Jahren bereits mit der Person Stockhausens verband.²⁰ Die Skepsis bezüglich dieser Praxis war weit verbreitet und reichte von moralischen Vorbehalten hinsichtlich der Angemessenheit der Liedtexte im öffentlichen Raum²¹ zu wirkungsästhetisch ausgerichteten Argumentationen, die vor allem die Gefahr der Monotonie betrafen, z. T. aber auch gerade der zu stark heterogenen Wirkung von Liederzyklen im Konzert kritische Einwände entgegensetzten.²² Anlässlich einer

18 D-B: Mus.Nachl. Schumann K. 2,22. Hervorhebungen im Original.

19 Vgl. hier auch eine Äußerung Clara Schumanns im (in Anm. 15 nachgewiesenen) Brief an Stockhausen vom 8. Oktober 1867: „Für Lübeck würde ich aber andres Programm machen als für Hamburg. Ich richte mich immer nach den Städten, klein oder groß, gebildet oder weniger gebildet. Denken Sie ‘mal Op. 17 Fantasie für Lübeck! welch ein Unsinn wäre das!!! [...] Nicht zuviel des Ernstes auf einmal.“

20 Vgl. Günther, *Kunstlied als Liedkunst*, S. 262–284. Gemeinsam mit Clara Schumann führte Stockhausen auch Schuberts gesamten *Müllerin*-Zyklus und größere Teile der *Winterreise* auf. Vgl. ebd., S. 274ff., S. 280. Als Schumann-Interpret trat er im März 1854 in Wien an die Öffentlichkeit – einige Monate vor seiner ersten Begegnung mit Clara Schumann. Vgl. Renate Hofmann, „Julius Stockhausen als Interpret der Liederzyklen Robert Schumanns“, in: *Robert und Clara Schumann und die nationalen Musikkulturen des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Matthias Wendt, Mainz 2005, S. 34–46.

21 Die Leipziger *AmZ* stellt etwa bezüglich einer Gesamtaufführung von *Frauenliebe und Leben* durch Amalie Joachim und Clara Schumann im Jahr 1878 fest: „Wir möchten aber doch unsere philharmonischen Gastgeber daran erinnern, dass nur Nr. 1–5 dieser Lieder für den Concertsaal sich eignen, und dass, wenn der Rest der Hausmusik überlassen wird, die Sängerin im Concert ihren Zuhörern einen noch grösseren Reichthum an Ausdrucksweisen vorführen kann. Serien und Reihenfolgen mag man componiren, nur nicht im Concert vortragen.“, zitiert nach Borchard, *Stimme und Geige*, S. 333.

22 Vgl. etwa folgende Rezension Arrey von Dommers zu einem Konzert Clara Schumanns und Stockhausens in Hamburg im Oktober 1867: „Das Lied mit seiner kleinen einfachen Form und sehr bald vorübergehenden, in längeren Liederreihen noch dazu sehr schnell wechselnden Stimmung übt, wenn auch augenblicklich vielleicht einen noch so großen und eindringlichen, so doch immer nur weniger andauernden und nicht lange gleichartig sich fortsetzenden Eindruck. Bleibt es Hauptgegenstand der Gesangsvorträge, so entwöhnt es das Publikum von

vollständigen Aufführung von Schumanns *Liederkreis nach Joseph Freiherrn von Eichendorff* op. 39 durch Clara Schumann und Julius Stockhausen in Berlin schreibt die *Vossische Zeitung* im Januar 1865:

„Wenn uns Werke wie [Schumanns, M.G.] d-moll-Trio, oder wie einzelne der Eichendorff’schen Lieder, z. B. ‚auf einer Burg, in der Fremde, Zwielficht, im Walde‘ in einem glänzenden, glänzend gefüllten Concertsaal vorgeführt werden, so haben wir das Gefühl, daß der Gegenstand und Ort und Zeit der Ausführung nicht zu einander passen; in einer Versammlung von tausend Menschen sind wir nicht zu Schöpfungen gestimmt, welche die höchste Vertiefung und Abstraktionskraft verlangen. [...] Unter den von ihm [Stockhausen, M.G.] vorgetragenen Liedern war es namentlich die ‚Frühlingsnacht‘, die das Publikum in eine hoch begeisterte Stimmung versetzte.“²³

Deutlich wird hier einmal mehr, dass das (unsere Wahrnehmung auch hinsichtlich der Interpretation eines Liederzyklus in hohem Maße bestimmende) Kriterium der Kohärenz damals auch bei der Aufführung vollständiger Zyklen offenbar keine große Rolle spielte; die einzelnen Lieder werden schlichtweg als für den Konzertsaal mehr oder weniger geeignet kategorisiert. Allerdings verläuft die Argumentation hier nicht etwa inhaltlich – also bezogen auf den zu singenden Text –, sondern musikalisch-strukturell und nimmt in diesem Zuge eine durchaus bemerkenswerte gattungsästhetische Verortung vor – die angesprochenen Schumann-Lieder werden hier einem eigentlich in erster Linie durch die autonome Instrumentalmusik bestimmten Kammermusikbegriff zugeordnet.²⁴ Auch der reklamierte Kontext einer intimen Rahmung²⁵ für die angemessene Rezeption hebt nicht, wie für das Lied weitgehend üblich, auf die atmosphärische und emotionale Qualität häuslicher Privatsphäre, sondern – korrespondierend mit dem Kammermusikideal – eher auf die Exklusivität eines Eingeweihten- bzw. Expertenkreises ab. Obgleich Stockhausen diese häufig zu registrierende ambivalente Auffassung hinsichtlich einer öffentlichen Präsentation von Liedern in gewissem Maße geteilt haben mag²⁶, zeigt sich hier

der Aufmerksamkeit und dem Interesse an größer aufgebauten und mit umfänglicheren Kunstmitteln durchbildeten Vocalstücken. Infolge der Gewöhnung, durch schnell Wechselndes immer von Neuem sich angeregt zu sehen, verliert der Hörer leicht die Fähigkeit, einen breiter entwickelten und eine Stimmung ihrer ganzen Tiefe nach allseitig austragenden Gesänge mit ungeschwächtem Interesse zu folgen. Oder die Theilnahme am Liedergesange selbst ermattet und der Geist sehnt sich unwillkürlich nach einer nachhaltigeren Nahrung.“, *Hamburgischer Correspondent* 137 (1867), [k. A.].

23 *Vossische Zeitung*, 11. Januar 1865, Beilage 1, S. 4.

24 Vgl. zur zeitgenössischen Gattungsdiskussion eingehender: Martin Günther, „Lied- und Kammermusikkultur“, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Bd. 2: Institutionen und Medien (im Druck).

25 Vgl. dazu die Diskussion bei Beatrix Borchard, „Öffentliche Intimität? Konzertgesang in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Liedersingen. Studien zur Aufführungsgeschichte des Liedes* (= Jahrbuch Musik und Gender, Bd. 6), hrsg. von Katharina Hottmann, Hildesheim 2013, S. 109–126, insbes. S. 110–114.

26 Vgl. Ebd., S. 109. Ob hier aus der Perspektive des Sängers selbst die Unangemessenheit einer öffentlichen Aufführung vor Publikum aufgrund einer der Liedgattung grundsätzlich eigenen einkomponierten Intimität oder aber die Umstände der jeweiligen Aufführungssituation entscheidend waren, lässt sich häufig schwer beurteilen: So notiert Stockhausen auf die Rückseite eines Programmzettels von 1862 seinen Eindruck des entsprechenden Philharmonischen Konzerts im Hamburger Conventgarten: „Dans une grande salle la voix prend plus de développement & cela ne peut pas à ces deux morceaux [die Schubert-Lieder *Willkommen und Abschied* und *An die Leier*, M.G.]; généralement parlant le Lied demande moins de son pour produire son [véritable] & intime effet!“,

auch, dass seine öffentlichen Auftritte mit Clara Schumann durchaus bewusst Spannungen zu etablierten Hörerwartungen aufgebaut haben – besonders mit Blick auf das Liedschaffen Robert Schumanns, das im Mittelpunkt dieser Zusammenarbeit stand und für das es erst noch einen festen Platz im Konzertrepertoire zu schaffen galt:

„Frau Clara Schumann und Herr Julius Stockhausen, zwei Berühmtheiten, die Höhepunkte der modernen Kunst sowohl hinsichts der Technik, als in dem Streben nach Vertiefung und Beseelung des sinnlichen Materials bezeichnen, hatten sich am Sonnabend zu einem Concert vereinigt. Das Programm war gewählt, vielleicht in zu hohem Grade für das zahlreiche Publikum, das sich eingefunden hatte.“²⁷

Die Begegnung und gemeinsame Konzerttätigkeit mit Stockhausen fiel für Clara Schumann in eine Zeit, in der sie ihre Repertoirestrategie grundlegend änderte: Das im ersten Drittel ihrer Karriere schon aus Konkurrenzgründen notwendige hochvirtuose Element trat in den Hintergrund, die Ausformung eines relativ feststehenden Kernrepertoires mit den Hauptsäulen Schumann, Beethoven, Mendelssohn wurde nun entscheidend.²⁸ Dass in der Zusammenarbeit mit Stockhausen insofern die Werke Robert Schumanns die Spitzenposition einnahmen, während der weitere Repertoireschwerpunkt des Sängers – die Lieder Franz Schuberts²⁹ – etwas zurücktrat, ist daher kaum verwunderlich.³⁰ Die Etablierung der Klavierwerke Robert Schumanns innerhalb des ‚klassischen‘ Kanons war bereits seit den 1830er Jahren eines der Hauptanliegen Clara Schumanns.³¹ Als in den 1860er Jahren die öffentlichen Auftritte mit Stockhausen zahlreicher wurden, war dieses Ziel ihrer Repertoirepolitik allerdings bereits weitgehend verwirklicht. Dabei stellte sie sich durch ihre Interpretationen sowohl einer Sentimentalisierung

D-F: Nachlass Stockhausen, Programmzettel 111c. Hier geht es allerdings konkret um eine Publikumsgröße von über 1.000 Menschen, die der Conventgarten 1862 fasste. Die dortige Nachhallzeit war heutigen Berechnungen zufolge aufgrund einer angenommenen Holzbestuhlung sowie einer unbestuhlten Nebenhalle für die damalige Zeit eher hoch, was sich nach dem Umbau des Saales 1879 änderte. Vgl. Lenard Gimpel, *Zur Akustik früherer Konzertstätten in Hamburg*, Magisterarbeit TU Berlin 2008, S. 73, <https://www2.ak.tu-berlin.de/~akgroup/ak_pub/abschlussarbeiten/2008/GimpelLenard_MagA.pdf>, (23.06.2020). Viele historische Säle bzw. Konzertstätten erlaubten aufgrund ihrer Bauweise jedoch auch eine „räumliche Klangentfaltung [...] bei geringen Lautstärken“, ebd., S. 74, was den akustischen Problemen bei der Aufführung von Kunstliedern entgegengekommen sein dürfte.

27 S. Anm. 23.

28 Vgl. Kopiez/Lehmann/Klassen, „Clara Schumann’s Collection of Playbills“, S. 63.

29 Vgl. zu Stockhausens Schubert-Repertoire Günther, *Kunstlied als Liedkunst*, S. 252–262.

30 Ausgehend von den in den jeweiligen Nachlässen erhaltenen Programmzetteln lässt sich das folgende Repertoire von Schumann-Liedern herausfiltern, das in gemeinsamen Konzerten von Stockhausen und Clara Schumann zwischen 1854 und 1872 zur Aufführung gelangte – dies freilich ohne endgültige Klarheit darüber zu haben, welche Lieder Clara Schumann wirklich selbst begleitete: 1) Einzelne bzw. aus Zyklen herausgelöste Lieder: „Es treibt mich hin“ op. 24, 2 | „Ich wandelte unter den Bäumen“ op. 24, 3 | „Schöne Wiege meiner Leiden“ op. 24, 5 | „Widmung“ op. 25, 1 | „Der Nußbaum“ op. 25, 3 | „Jemand“ op. 25, 4 | „Die Lotosblume“ op. 25, 7 | „Du bist wie eine Blume“ op. 25, 24 | „Die Löwenbraut“ op. 31, 1 | „Sonntags am Rhein“ op. 36, 1 | „An den Sonnenschein“ op. 36, 4 | „Dichters Genesung“ op. 36, 5 | „Waldeggespräch“ op. 39, 3 | „Die Stille“ op. 39, 4 | „Mondnacht“ op. 39, 5 | „Frühlingsnacht“ op. 39, 12 | „Frühlingsfahrt“ op. 45, 2 | „Die beiden Grenadiere“ op. 49, 1 | „Blondels Lied“ op. 53, 1 | „Die Hütte“ op. 119, 1 | „Der Bräutigam und die Birke“ op. | „Flutenreicher Ebro“ op. 138, 5; 2) Zyklen: *Liederkreis nach Joseph Freiherrn von Eichendorff* op. 39 [aufgeteilt in zwei Gruppen] | *Dichterliebe* op. 48 [aufgeteilt in zwei Gruppen] | *Frauenliebe und Leben* op. 42 [Auswahl] | *Myrthen* op. 25 [1–8].

31 Vgl. Klassen, *Musik und Öffentlichkeit*, S. 324.

Schumanns vor dem Hintergrund neoromantischer Schwärmerei³² entgegen als auch dem Vorwurf, seine Musik sei in Bezug auf eine breitere Rezeption zu verworren und intrikat.³³ Stockhausens im obigen Brief von 1867 formuliertes spezifisches Interesse an der öffentlichen Aufführung ausgewählter Liedkompositionen,³⁴ denen er einen besonders hohen Wert vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Meisterwerkideals zuschrieb, dürfte Clara Schumann im Sinne einer gemeinsamen kulturellen Mission besonders entgegengekommen sein. Zumindest lässt sich eine statistisch auffällige Präsenz von Liedkompositionen in Clara Schumanns Konzerten der 1860er und -70er konstatieren.³⁵ Gerade hinsichtlich des Schumann-Repertoires wurden offenbar verschiedene dramaturgische Konzepte erprobt: Bereits für erste gemeinsame Auftritte schlägt Stockhausen im Frühjahr 1859 die Kombination von Schumannschen Klavierstücken mit Liedern vor: „Schöne Lieder werden wir aussuchen. Ich denke, Sie spielen drei Schumann'sche Compositionen & ich singe drei Lieder a) aus den Hebräischen Gesängen b) Nußbaum c) Waldesgespräch [...]“.³⁶ Besonders mit Blick auf den Zyklus *Dichterliebe* op. 48 lässt sich diese Idee weiterverfolgen. Bei ihrer zyklischen Erstaufführung durch Stockhausen mit Brahms am Klavier (1861) wurden zwischen beide Hefte des Zyklus' einzelne Fantasien aus den *Kreisleriana* eingeschoben.³⁷ Dieses Modell wurde – wahlweise auch mit anderen kleineren Klavierwerken Schumanns – auch für die Aufführungen mit Clara Schumann beibehalten. Durchaus auffällig scheint dabei, dass *Dichterliebe* – anders als *Myrthen*, der Eichendorff-Zyklus oder *Frauenliebe und Leben* – in gemeinsamen Konzerten von Clara Schumann und Stockhausen offenbar nie nur anteilig, sondern stets – wenn auch mit anderen Stücken verwoben – als Ganzes aufgeführt wurde. Neben diese Idee einer Art Schumannschen Vokal-Klaviermusik-Kontinuums,

32 Ebd., S. 425ff.

33 Die oben eingehender diskutierte Rezension aus der *Vossischen Zeitung* vom 11. Januar 1865 (vgl. Anm. 23) konstatiert etwa: „Zwischen den in das Breite sich verlierenden, massenhaft anwachsenden Kunstgestaltungen, die dem trivialen Sinn der Menge huldigen und den wenigen, die Größe und Adel der Natur mit Einfachheit vereinigen, befindet sich eine noch ziemlich zahlreich vertretene Aristokratie solcher Kunstwerke, die tief und bedeutsam, aber von zu individuellem Gepräge sind, als daß sie auf das große Ganze der Menschheit Einfluß gewinnen könne. Sie sind für den Fachgenossen, für den Kunstgelehrten, für jeden, der sich in die entlegenen Windungen des Gemüthslebens verlieren mag, aber für das Volk sind sie nicht da. Mit einer großen Anzahl seiner Schöpfungen gehört gerade Schumann zu jenen Einsamen, die das Gebiet der Kunst zwar unendlich erweitert, aber nach der Richtung einer eigenartigen Subjektivität hin erweitert haben.“

34 Vgl. oben Anm. 18. Neben Schumann finden sich in den gemeinsamen Programmen Clara Schumanns und Stockhausens vor allem Lieder von Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy und (seltener) Johannes Brahms.

35 In der explorativen Studie von Kopiez/Lehmann/Klassen wurden zwei Phasen ermittelt, während derer Clara Schumann die verhältnismäßige Aufführung von Sololiteratur zugunsten von Liedern reduzierte. Dies betrifft zum einen die 1840er Jahre nach ihrer Eheschließung mit Schumann und zum anderen die 1860er und -70er Jahre, in die die Zusammenarbeit mit Stockhausen und Amalie Joachim fällt. Vgl. Kopiez/Lehmann/Klassen, „Clara Schumann's Collection of Playbills“, S. 64.

36 D-B: Mus.Nachl. Schumann K. 1, 269. Laut dem Programmzettel des Konzerts am 16. März 1859 im Leipziger Gewandhaus wurde „Aus den Hebräischen Gesängen“ durch die Eichendorff-Vertonung „Frühlingsfahrt“ ersetzt. Im Anschluss an die Liedgruppe spielte Clara Schumann Schumanns *Carnaval* op. 9. Vgl. D-F: Nachlass Stockhausen, Programmzettel 61a.

37 Vgl. Renate Hofmann, „Julius Stockhausen als Interpret der Liederzyklen Robert Schumanns“, S. 37.

hinter der sich eine grundsätzlich vorhandene Tendenz zum Werkcharakter ausmachen lässt, traten aber auch andere Varianten wie etwa die Kombination der *Dichterliebe* mit Werken Bachs und Händels am 18. November 1863 in Hamburg. Gerade *Dichterliebe* eignete sich offenbar immer wieder dazu, Clara Schumann zum öffentlichen Begleiten zu bewegen: „Die ‚Dichterliebe‘ ist für Sie reserviert liebe Freundin,“ schreibt Stockhausen am 23. Oktober 1863, „u[nd] Sie werden mir sie hoffentlich begleiten. Oder wollen Sie mich überhaupt nicht? – Nicht gleich böse seyn – [...]“³⁸ – Clara Schumanns Antwortbrief enthält zwar einen höflichen Dank für die „freundlich schöne Aussicht auf die Dichterliebe!“³⁹ trifft aber keine konkrete Entscheidung.

Dass Clara Schumann also an einer zunehmenden Etablierung des Schumannschen Lied-Œuvres (und besonders der Zyklen) grundsätzlich auch praktisch beteiligt war, muss letztlich als Selbstverständlichkeit angesehen werden, da sie sie ihrer Rolle als Repräsentantin interpretatorischer Authentizität vor allem nach Schumanns Tod mit großer Bewusstheit nachkam.⁴⁰ Und auch ohne den Referenzrahmen eines von ihr nachweislich persönlich öffentlich begleiteten Schumann-Liedrepertoires ist sicherlich davon auszugehen, dass bereits das gemeinsame Auftreten mit ihr *als* Schumann-Interpret oder -Interpreтин diese Authentizität in hohem Maße repräsentierte. So konnten Clara Schumann und Stockhausen etwa auch als „Künstlerpaar“ bezeichnet werden, wenn sie gar nicht miteinander musizierten, obgleich Lieder Schumanns im Programm enthalten waren – wie in einer Soirée im Leipziger Gewandhaus am 7. Dezember 1867, bei der Carl Reinecke Stockhausens Beiträge begleitete:

„Es ist ein ebenso schöner Beweis für die dauernde Anziehungskraft des Künstlerpaares Clara Schumann und Julius Stockhausen wie für die Empfänglichkeit des Leipziger Publikums, daß deren Soirée am 7. Dec., trotz der in fast unmittelbarer Folge vorausgegangenen sieben Concerte, den Saal des Gewandhauses bis auf den letzten Platz gefüllt hatte, so daß selbst der Raum des Orchesters zu Hülfe genommen werden mußte, um alle die Hörlustigen unterzubringen. Einer kritischen Besprechung der Leistungen sind wir überhoben durch den unantastbaren Ruf, den sich Beide als ausführende Künstler seit lange erworben haben und dem die gefeierten und stets willkommenen Gäste auch diesmal nach jeder Seite hin vollkommen entsprachen. [...] – Da ich nicht so singen kann wie Stockhausen, möchte ich wenigstens so begleiten können wie Reinecke“ hörten wir Jemand nach dem Concert klagen. Und in der That ist dieses feine, sich unbeschreiblich schön anschmiegende Accompagnement des Künstlers von wahrhaft idealer Vollendung. Wir bewundern schon immer diese seltene Kunst an Reinecke; in der Vereinigung mit Stockhausen ist sie aber stets von ganz besonders entzückender Wirkung.“⁴¹

38 D-B: Mus.Nachl. Schumann K. 2,87.

39 D-F: Nachlass Stockhausen 4.

40 Vgl. Beatrix Borchard, „Verleibendigen und fortführen. Clara Schumann als Witwe“, in: *Die Tonkunst* 8 (2014), S. 487–497.

41 *Signale für die musikalische Welt* 25, Nr. 52 (1867), S. 1037; Clara Schumann spielte an diesem Abend Beethovens *Les Adieux*-Sonate, Schumanns *Symphonische Etüden*, die Gavotte aus Hillers Opus 115 und von Chopin die Etüde cis-moll, sowie das Scherzo h-moll. Stockhausen und Reinecke trugen neben Werken von Brahms, Giovanni Battista Martini, Giovanni Battista Bononcini und Mendelssohn zum Abschluss des Konzerts drei Lieder aus Schumanns Heine-Liederkreis op. 24 vor („Es treibt mich hin, es treibt mich her“; „Ich wandelte unter den Bäumen“; „Schöne Wiege meiner Leiden“). An seine Frau Clara schreibt Stockhausen am 8. Dezember 1867: „Frau Schumann mußte

2. „Begleitungsgeschäft“ oder „seltene Kunst“? – Identitätsfragen

Sieht man davon ab, dass Reinecke als hinreichend prominenter Musiker und überdies amtierender Gewandhauskapellmeister sowie Lehrer am Leipziger Konservatorium hier bereits aus formellen Gründen Erwähnung finden musste, lässt die obige Rezension insofern aufhorchen, als dass sie überhaupt einen Hinweis darauf liefert, inwiefern die Liedbegleitung im mittleren und späteren 19. Jahrhundert als Kunstform eigenen Rechts wahrgenommen wurde. Dies steht einer zu dieser Zeit grundsätzlich registrierbaren Auffassung entgegen, die in der Tätigkeit des Begleitens nicht mehr als eine pragmatische Notwendigkeit sah. Schon deshalb wurde sie in der Regel nicht von den prominenten Solisten ausgeführt, sondern von weniger bekannten Künstlern und Künstlerinnen übernommen, deren Namen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein selten oder gar nicht auf den Programmzetteln auftauchten. Folgt man einer Beobachtung, die Walter Hübbe in seiner Hamburger Brahms-Chronik von 1902 festhält, dann wurde die Qualität der künstlerischen Ausführung eines Begleitparts, wenn überhaupt, letztlich nur durch die anwesenden Experten wahrgenommen: „Hervorragend schön war auch Brahms' Begleitung zum Gesange, wenn sie auch, wie damals üblich, von den gewöhnlichen Konzertbesuchern kaum beachtet wurde.“⁴² Die Auffassung, dass letztlich erst im Laufe des 20. Jahrhunderts eine allgemeine Aufwertung der Kunst des Begleitens im Zuge einer zunehmenden Spezialisierung und Professionalisierung dieser Disziplin erfolgte, scheint sich hier zu bestätigen.⁴³ Lässt sich die ganze Entwicklung aber tatsächlich als linearer Prozess von einer ignorierten zu einer honorierten künstlerischen Praxis denken und darstellen? Wann setzte dieser emanzipatorische Impuls ein? Und was änderte sich konkret an der Art und Weise des Begleitens? Um die hinter diesen Fragen stehenden historiografischen Probleme zu verdeutlichen, sei zunächst ein kurzer Brückenschlag ins 20. Jahrhundert und in unsere eigene Gegenwart unternommen.

Ungeachtet seiner vergleichsweise neutralen bzw. nicht negativ besetzten Herkunft aus der musikalischen Satzlehre haften dem Begriff ‚Begleitung‘ – wenn man seine performative und soziale Dimension in den Blick rückt – im landläufigen Sprachgebrauch grundsätzlich Assoziationen wie Unterordnung, Zurücknahme und damit auch künstlerische Unselbständigkeit und letztlich sogar Minderwertigkeit an. Dies wird nicht zuletzt daran deutlich, dass die Studienpläne zahlreicher Musikhochschulen und Richtlinien etlicher Wettbewerbe längst dazu übergegangen sind, die Vokabel ‚Liedbegleitung‘ durch den als angemessener erachteten Ausdruck

ein Stück zugeben und ich ein Lied nach der ‚Schönen Wiege‘. Auch die Romanzen von Brahms schlugen durch; keine Mühe war vergeblich, und das ist immer ein aufmunterndes Gefühl [...]. Es ging aber auch gut. Reinecke begleitete alle Gesangsbeiträge“ (Wirth, *Julius Stockhausen*, S. 306).

42 Walter Hübbe, *Brahms in Hamburg*, Hamburg 1902, S. 14.

43 Vgl. Borchard, „Öffentliche Intimität?“, S. 117: „Wurde in den 1860er und 1870er Jahren zumeist unterschieden zwischen Liedbegleitung – manchmal wurde der Name des Pianisten oder der Pianistin nicht einmal genannt oder fand sich nur am Fuße des Programmzettels im Kleingedruckten – und Solovorträgen, treten in den 1880er und 1890er Jahren zunehmend feste Interpreten-Paare auf, die sich auf den Liedgesang spezialisierten, wie Raimund von zur Mühlen und der Komponist und Dichter Hans Schmidt oder Johannes Messchaert und Julius Röntgen.“

‚Liedgestaltung‘ (zusammengedacht mit einem ‚kammermusikalischen‘ Verständnis verkörpert im Ideal des ‚Lied-Duos‘) zu ersetzen. So soll Pianistinnen und Pianisten, die sich professionell mit dem Kunstliedrepertoire auseinandersetzen wollen, unmissverständlich vermittelt werden, dass keinerlei Zweifel an der hohen künstlerischen Verantwortung bei der Ausführung eines Liedbegleitungsparts bestehe – ganz im Gegenteil. Unausgesprochen erfolgt mit diesen Maßnahmen auch die korrigierende Abgrenzung von einer historischen Praxis, die eine (vermeintlich) veränderte, obsoleete Sichtweise auf das Ideal musikalischen Kommunizierens im Bereich des Kunstliedes vertrat. Wo aber wäre dieser Paradigmenwechsel auf einer diskursiven Ebene greifbar?

Gerald Moores berühmte Memoiren mit dem ironisierenden Titel *Bin ich zu laut?* (EA 1962) enthalten im Kapitel „Der Mann am Klavier“ ein flammendes Plädoyer für ein ‚modernes‘, emanzipiertes Begleiten, das mit einem Zitat Dietrich Fischer-Dieskaus gekrönt wird: Der als repräsentativer Liedsänger des 20. Jahrhunderts geltende Bariton attestiert Moore (1899–1987) hier gleichsam offiziell, einen epochalen Wandel in der Kunst des Liedbegleitens eingeleitet zu haben: „Es geht klar hervor, wie neu und einzigartig der von ihm verkörperte Typ des Begleiters ist.“⁴⁴ In seiner harschen Kritik an zurückliegenden Zeiten zielt Moore zum einen auf die Überheblichkeit einzelner Sänger und Instrumentalisten, die ihre Begleiter gleichsam als Untergebene behandelten, aber auch auf diejenigen Begleiter, die dies mit sich geschehen ließen. So attackiert er insbesondere die Auffassung (allerdings ausdrücklich nicht das Spiel!) des niederländischen Pianisten Coenraad Valentijn Bos (1875–1955), die dieser in seinen Erinnerungen *The Well-Tempered Accompanist* (vermittelt über die Formulierungen des Co-Autors Ashley Pettis) darlegte.⁴⁵ Musikwissenschaftliche Bestätigung und Festschreibung erfährt dieses Statement in der *MGG2*, wo mit Blick auf Moores publizistische Tätigkeit betont wird, dass er „das überkommene Bild des sich selbst zurücknehmenden Begleiters, das noch 1949 von Coonraed Valentijn Bos [...] vertreten wurde, auf kenntnisreiche und zugleich humoristische Weise zu revidieren suchte“.⁴⁶

Bos beschreibt in seinem Buch u. a. eine Art Lehrzeit als Begleiter des deutschbaltischen Tenors Raimund von Zur Mühlen seit den mittleren 1890er Jahren. Zur Mühlen forderte nach Bos’ Auskunft auf mitunter rigorose Weise ein, dass der Pianist sich jeder noch so kleinen agogischen und dynamischen Flexion seines Gesangsvortrags unmittelbar und bedingungslos anzuschmiegen habe.⁴⁷ Dieses Ideal wird letztlich zum didaktischen Ausgangspunkt für Bos’ Leitfaden zur Klavierbegleitung, der an etlichen konkreten Beispielen demonstriert, auf welche

44 Gerald Moore, *Bin ich zu laut? Erinnerungen eines Begleiters*, Kassel 1996, S. 175. Das Zitat stammt aus einem Geleitwort Fischer-Dieskaus zur deutschsprachigen Ausgabe von Moores bereits 1943 erschienenem ersten Buch *The Unashamed Accompanist*, das auf öffentliche Gespräche und Vorträge zum professionellen Begleiten (u. a. mit Myra Hess) zurückgeht: Gerald Moore, *Freimütige Bekenntnisse eines Begleiters*, München 1961.

45 Coenraad Valentijn Bos, *The Well-tempered Accompanist*, Bryn Mawr/PA 1949.

46 Vgl. Wolfgang Behrens, Art. „Moore, Gerald“, in: *MGG2*, Personenteil 12, Sp. 434f.

47 Bos, *The Well-Tempered Accompanist*, S. 22ff.

Weise eben diese flexible Anpassung zu erreichen sei. Dass Moores Beschreibung selbstverständlich eine auf subjektivem Erleben gegründete rhetorische Strategie zugrunde liegt, wird umso deutlicher, wenn man Walter Niemanns 1919 erstveröffentlichte Monografie *Meister des Klaviers* dagegenhält, die am Schluss ebenfalls einen Abschnitt über „Die Kunst der Begleitung“ enthält, der in ähnlich polemischer Weise die (damals) aktuelle Situation der Begleitpraxis kommentiert:

„Neben diesem armen unpersönlichen Etwas am Klavier, so übersehen und mißachtet in dem Personenkultus alles gesellschaftlichen Kunstlebens, gibt es aber heute bereits den Begleiter, das als Künstler gleichberechtigte und gleichwertige ‚andere Ich‘ des Solisten am Klavier. Aus der mehr oder weniger routinierten Handwerk der alten ‚Begleitung‘ ist die hohe Kunst der modernen Begleitung geworden.“⁴⁸

Derjenige Künstler, der eben die Fähigkeit, „aus Gesang und Klavier ein Drittes, ein erlesenes kleines ‚Gesamtkunstwerk‘ von unvergleichlicher seelischer und klanglicher Delikatesse“ zu kreieren in repräsentativer Weise verkörperte, war nach Niemanns Ansicht der für Moore in gewissem Maße bereits einen obsoleten Begleitertypus repräsentierende Coenraad Valentijn Bos.⁴⁹

Der von Niemann und Moore bzw. Fischer-Dieskau mit Abstand etwa von vier Jahrzehnten jeweils subjektiv wahrgenommene Paradigmenwechsel – die Emanzipation des Begleitens als vollwertiges Pendant zum solistischen Gesang oder Instrumentalspiel – lässt sich allerdings mit einem sich bereits im Laufe des 19. Jahrhunderts formierenden Diskurs verweben, der zunehmend die Frage nach der künstlerischen Identität des Begleitenden in den Vordergrund rückt: Während in Lehrwerken des 18. Jahrhunderts in Bezug auf die Ausführung eines Begleitparts grundsätzlich die rein handwerkliche Ebene einer ‚angemessenen‘ Regelbefolgung betont wird, die sich vor allem aus der satztechnischen Struktur des jeweiligen Musikstücks ergibt und so auch auf die Frage improvisatorischer Zutaten zielte⁵⁰, mischt sich im 19. Jahrhundert ein psychologisierendes, auf die Persönlichkeit des Begleitenden zielendes Moment in die Diskussion. Exemplarisch wird dies etwa an der Gegenüberstellung der jeweiligen Artikel zum Stichwort „Begleitung“ in Heinrich Christoph Kochs *Musicalische[m] Lexikon* von 1802 und seiner von Arrey von Dommer überarbeiteten Neufassung von 1865 deutlich:

„Die erste und wichtigste Regel für den Begleiter ist, bey keiner Note zu vergessen, daß sie nicht anführen, sondern begleiten, nicht glänzen und hervorstechen, sondern unterstützen sollen. Ein Begleiter, dieser Regel eingedenk, kann wenigstens, wenn er auch hier und

48 Walter Niemann, *Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit*, Berlin 1919, S. 227.

49 Ebd., S. 228.

50 Vgl. etwa stellvertretend: Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Hauptstück, siebter Abschnitt: „Von den Pflichten, die alle begleitenden Instrumentisten überhaupt in Acht zu nehmen haben“, § 15, S. 246f.: „Ein jeder Concertist muß, wenn er eine Ripienostimme spielt, seiner Geschicklichkeit, die er im Concertiren und im Solospielen besitzt, auf eine gewisse Art entsagen, und sich aus der Freyheit, die ihm wenn er allein hervoraget, erlaubet ist, zu der Zeit, wenn er nur accompagniret, so zu sagen in eine Sklaverey versetzen. Er darf also nichts hinzufügen, was irgend nur die Melodie verdunkeln könnte.“

da seine höhern Pflichten nicht immer erfüllet, versichert seyn, daß er der Wirkung des Ganzen nicht entgegenarbeite. Oft genug gehört dieses schon unter die frommen Wünsche.“⁵¹

„Eine Tugend, welche man bei den meisten Solisten vergebens suchen wird – Bescheidenheit –, muss der Begleiter unbedingt besitzen. Er darf bei keiner Note vergessen, dass er nicht dominieren, sondern sich unterordnen, nicht glänzen und hervorstechen, sondern unterstützen soll. Ist er dieser Regel stets eingedenk, so wird er, auch wenn er hie und da seine höheren Pflichten nicht immer erfüllt, wenigstens der Wirkung des Ganzen nicht entgegenarbeiten. Häufig genug aber ist auch dies schon unter die frommen Wünsche zu zählen, namentlich wenn die Begleitung an sich einigermassen herausfordernden Charakter hat, wie in manchen modernen Liedern, deren Accompanement mehr einer brillanten Clavieretüde ähnlich sieht.“⁵²

Die den charakteristischen Perspektivwechsel illustrierenden Übernahmen und Ergänzungen erscheinen hier mehr als aussagekräftig: Noch vor die Erläuterung der einzuhaltenden Regeln fügt Dommer den Verweis auf die letztlich nicht erlernbaren Charaktereigenschaften des Begleiters ein, durch die er sich überdies grundlegend vom Solisten unterscheidet: Solistisches Spiel und Begleitung werden letztlich gegeneinander ausgespielt. Toposartig entnimmt man historischen Lexikonartikeln überdies Klagen über nicht angemessen ausgeführte Begleitpartien – so auch hier. Anzumerken ist allerdings, dass Koch sich in Einklang mit den Autoren des 18. Jahrhunderts noch vorrangig auf die obligatorischen Pflichten des Ripieno-Instrumentalisten bezieht, während Dommer hier ausdrücklich die Klavier- und speziell die Liedbegleitung anspricht, um überdies noch einen kritischen Seitenhieb in Richtung der zeitgenössischen, das traditionelle ästhetische Ideal nicht mehr beherzigende Liedkomposition auszuteilen.

Soweit nur eine Andeutung des diskursiven Kontexts, den es letztlich erst umfassend aufzuarbeiten gälte. Deutlich – und kaum überraschend – scheint gleichwohl, dass auch mit Blick auf das Thema ‚Begleitung‘ die durch Musikdiskurs und Musikpraxis seit dem 19. Jahrhundert erfolgten Zuschreibungen, nicht aber das Vorhandensein eines künstlerischen Anspruchs einem Wandel unterworfen waren. Dabei steht offenbar besonders die Einschätzung einer auf die musikalische Kommunikation bezogenen Einfühlungsfähigkeit zur Debatte: So finden sich – wie eben auch das oben zitierte Beispiel Carl Reinecke zeigt – auch im 19. Jahrhundert durchaus Hinweise für eine Wahrnehmung der Liedbegleitung als künstlerische Praxis eigenen Rechts, die insbesondere die in diesem Sinne empathischen Fähigkeiten des Begleitenden herausstreicht. Adolf Bernhard Marx formuliert 1835 in Gustav Schillings *Universal-Lexikon der Tonkunst*:

„In allen diesen Fällen nun ist es Pflicht des Begleitenden, der Absicht des die Hauptstimme Vortragenden sich anzuschließen; ja es ist sein *Talent*, dieselbe vorauszufühlen, so weit sie nicht hat im Voraus verabredet werden können, – und sich ihr aus dem Stehgreife anzuschmiegen. Eine vollendete Leistung ist es von Seiten des Begleiters zu nennen, wenn er nicht bloß in den einzelnen Punkten der Hauptstimme

51 Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Offenbach a.M. [1802], Sp. 237.

52 Arrey von Dommer, *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch*, Heidelberg 1865, S. 104f.

unterstützend folgt, sondern nach dem Sinn, den der Vortragende in sie legt, aus seiner Begleitung ein einheitsvolles und consequentes Ganzes macht, das dem voraussetzlich ebenfalls einheitsvollen Vortrag der Hauptparthie durchaus adäquat und hilfreich ist. Nur ein vollkommenes Eingehen in diejenige Auffassung des Kunstwerkes, die bei dem Hauptvortragenden waltet, macht ein solches Gelingen möglich; wollte der Begleiter seine eigne Auffassung *gegen* die des Hauptvortragenden geltend machen, so wäre der Zwiespalt unvermeidlich, der die bessere und irrigere Auffassung zugleich zerstörte.“⁵³

Insgesamt könnte man hier sicherlich einen Umwertungsprozess herausarbeiten, der die These einer erst im Laufe des 20. Jahrhunderts aufkommenden ‚Emanzipation‘ der Liedbegleitung zumindest differenzierungsbedürftig erscheinen ließe: Eben das hochflexible Eingehen und Reagieren auf die Solistin oder den Solisten wurde vom Fachdiskurs des 19. Jahrhunderts offenbar vorrangig als entscheidendes Merkmal der Begleit*kunst* angesehen; als spezifische Qualität, die eine individuelle Gestaltung keineswegs ausschloss, aber doch einen Unterschied zum zeitgenössischen, instrumentalen Kammermusikideal eines ‚vernünftigen Gesprächs‘ (mit dem Hintergrund einer gleichberechtigten Partizipation aller Teilnehmenden) markierte.⁵⁴

Damit korrelieren nicht zuletzt etliche prominente Berichte von Liedvortragssituationen, die immer wieder das Ideal einer metaphorischen Verschmelzung beim gemeinsamen Musizieren reklamieren: Dies gilt sowohl für Franz Schuberts vielzitierte (und entsprechend vielgedeutete) knappe Erlebnisbeschreibung der Auftritte mit dem Bariton Johann Michael Vogl⁵⁵ als auch für Brahms‘ gegenüber Clara Schumann formulierte enthusiastische Nachlese der ersten Gesamtaufführung der *Dichterliebe* mit Julius Stockhausen 1861: „Der herrliche Schumann’sche Liederkreis zündete riesig. In den Liedern haben Stockhausen und ich Brüderschaft getrunken.“⁵⁶ Auch wird etwa bezüglich Brahms‘ Begleitung des Wiener Abschiedskonzerts der Mezzosopranistin Alice Barbi im Dezember 1893 bewundernd „die zartsinnige, galante Aufmerksamkeit, aber auch der Opfermuth“⁵⁷ des begleitenden Komponisten hervorgehoben. Auf den Punkt bringt die Frage nach einer spezifischen künstlerischen Identität des Vokalbegleiters bzw. der Vokalbegleiterin die Pianistin Mary Wurm (1860–1938), die neben ihrer solistischen Tätigkeit eine sehr gefragte Klavierpartnerin war.⁵⁸ Der Hintergrund ist auch hier die Zusammenarbeit mit Alice Barbi, die die Pianistin für eine Konzertreise im Winter 1891/92 engagiert hatte:

53 *Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hrsg. von Gustav Schilling, Stuttgart 1835–1842, S. 532f. Hervorhebungen im Original.

54 Vgl. hierzu eingehender: Günther, „Lied- und Kammermusikultur“ (s. Anm. 24).

55 An seinen Bruder Ferdinand schreibt Schubert am 12. September 1825: „Die Art und Weise, wie Vogl singt und ich accompagnire, wie wir in einem solchen Augenblicke *Eins* zu sein scheinen, ist diesen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes.“, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Kassel 1964, S. 314. Hervorhebung im Original.

56 *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, Leipzig 1927, Bd. 1, S. 362.

57 *Die Presse* (Wien) 46, Nr. 353 (1893), S. 10.

58 Vgl. Monika Tibbe, „*Emanzipation der Tat*“: *Mary Wurm – Pianistin, Komponistin, Dirigentin, Musikschriftstellerin* (= Schriftenreihe des Sophie-Drinker-Instituts, Bd. 15), Oldenburg 2018.

„[...] I, of course, had to learn her [Alice Barbis, M.G.] style of interpretation, and give up sometimes, but very seldom, my own way. But it was said, that we really felt together, and I know I need not blush in saying that my special success in Vienna was owing to my being able to understand Barbi.“⁵⁹

In leicht unterkühltem Tonfall, der die gleichwohl vorherrschende prosaische Sichtweise auf die Begleitertätigkeit deutlich verrät, konstatieren hingegen die *Signale für die musikalische Welt* anlässlich eines Auftritts im Leipziger Gewandhaus: „Des Begleitungsgeschäfts entledigte sich Fräulein Wurm mit Discretion und feinem Sinn [...]“⁶⁰

Überdies hatte offenbar die stilistische Entwicklung des Konzertgesangs als sich immer stärker gegenüber dem Bühnengesang profilierende (und dabei nationalkulturell geprägte) künstlerische Sparte⁶¹ einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Ästhetik der Begleitkunst. Der Musikschriftsteller Adolf Weißmann stellt 1911 in einem Überblick über das Berliner Musikleben der vergangenen Jahrzehnte die diesbezügliche Bedeutung des oben bereits erwähnten Tenors Raimund von Zur Mühlen heraus:

„Wie die Intelligenz auch über die Sprödigkeit des Organs eine schützende Hülle breitet, zeigte Raimund von Zur Mühlen. Auch er war uns schon in den Oratorienaufführungen der 70er Jahre als wertvolle Kraft begegnet. Er wußte, auch wenn er allein auf dem Podium stand, durch die unendliche Feinheit zu fesseln, mit der er Ton und Phrase im Sinn des Komponisten zu formen verstand. Aus seinen Leistungen sprach der feingebildete Weltmann, der auch von seinen Zuhörern ein hohes geistiges Niveau forderte. Aber nicht nur von ihnen: der Begleiter mußte, dem Sänger auf seinen verschlungenen Pfaden folgend, zu einer bisweilen gefährlichen Eigenpersönlichkeit aufrücken; als Poet nachempfinden; aus den Tasten, die nach dem Willen der Komponisten jetzt in höherem Maße Träger und Erreger der Stimmung sein sollten, den letzten Ausdruck hervorzaubern.“⁶²

Dass Weißmann im Aufkommen der hier mit einer gewissen Skepsis beschriebenen autonomen Begleiterpersönlichkeit eine potentielle ‚Gefahr‘ sah, lässt aufhorchen, scheint doch bereits er (wie nach ihm Niemann und Moore) aus subjektiver Perspektive einen entscheidenden Wendepunkt zu registrieren. Letztlich aber wird unter expliziter Bezugnahme auf das mittlerweile die Idee der Interpretation bestimmende Paradigma der Werktreue auch hier bereits die dialektische Verschränkung von Flexibilität und Individualität beschworen, die, wie an den bisher präsentierten Quellen deutlich wird, das Ideal des Begleitens längst bestimmte. Welche Aussagekraft nun all diesen Beobachtungen mit Blick auf einen kulturell geformten Wandel der Identität des Liedbegleiters bzw. der Liedbegleiterin seit dem 19. Jahrhundert zufällt, wäre in jedem Fall einer von verschiedenen Ansatzpunkten für weitere Überlegungen zu einer komplexen historiografischen Aufarbeitung des Phänomens Liedbegleitung.⁶³ Deutlich scheint

59 Mary Wurm, „On Tour with one of the Greatest Vocalists“, in: *Magazine of Music* 5 (1895), S. 92f., hier S. 93.

60 *Signale für die Musikalische Welt* 50, H. 14 (1892), S. 214.

61 Vgl. Beatrix Borchard, „Öffentliche Intimität?“; sowie Günther, „Lied- und Kammermusikultur“ (s. Anm. 23).

62 Adolf Weißmann, „Die Musik der Weltstadt“, in: *Die Musik* 39 (1910/11), S. 48. Wie Niemann nennt auch Weißmann Coonraed V. Bos als repräsentatives Beispiel für den aus seiner Sicht ‚neuen‘ Begleitertypus.

63 Besonders mit Blick auf die hier in den Vordergrund gerückte Frage der künstlerischen Identitätsbildung wären auch geschlechtergeschichtliche Aspekte zu verfolgen, auf die Beatrix Borchard (vgl. dies., „Öffentliche Intimität?“, S. 122f.)

auf jeden Fall, dass sich die Kulturgeschichte dieser künstlerischen Praxis sicher nicht vor dem Hintergrund eines wenig komplexen Fortschrittsmodells erzählen lässt.

Hinsichtlich der konkreten Etablierung und Vermittlung von Traditionslinien einer spezifischen Kunst der Liedbegleitung führt eine (noch weitergehend zu verfolgende) Spur offenkundig zu Carl Reinecke und seiner Lehrtätigkeit (Klavier und Komposition) am Leipziger Konservatorium: Neben Mary Wurm, die 1886 in Reineckes Kompositionsklasse aufgenommen wurde, finden sich gerade unter seinen Schülern bezeichnenderweise etliche Pianisten, die zwischen den Jahrhunderten speziell als Liedbegleiter auf sich aufmerksam machen konnten: Julius Röntgen (1855–1932), Hans Schmidt (1854–1923), Fritz von Bose (1865–1945) und Eduard Behm (1862–1946).

Von vielen dieser hier ins Blickfeld gerückten Protagonisten und Protagonistinnen der sich neu formierenden Bereiche Liedbegleitung und Konzertgesang ergeben sich Verbindungslinien zu Clara Schumann, Julius Stockhausen und Johannes Brahms, der etwa Eduard Behm Kompositionsunterricht erteilte.⁶⁴ Mit Carl Reinecke war Clara Schumann bereits seit den 1840er Jahren bekannt und trat ab 1850 immer wieder mit ihm als Klavierduopartnerin oder später als Solistin in Orchesterkonzerten auf⁶⁵, mit Raimund von Zur Mühlen kam sie ab 1878 in Kontakt, als dieser in Frankfurt bei Stockhausen studierte. In den 1880er Jahren ließ sie ihn in ihren Konzerten auftreten und ebnete ihm überdies den für seine Karriere äußerst wichtigen Weg nach England.⁶⁶ Auch Mary Wurm war von 1880–1882 Clara Schumanns Schülerin in Frankfurt,⁶⁷ wo sich Alice Barbi im Dezember 1890 – auf Brahms' dringende Empfehlung – vorstellte.⁶⁸ Zu den bevorzugten Klavierpartnern der Sängerin zählte ab 1888 der Reinecke-Schüler Fritz von Bose.⁶⁹ Julius Röntgen wurde bereits in den 1870er Jahren Stockhausens bevorzugter Begleiter, bevor er vor allem mit dem Bariton Johannes M. Messchaert auftrat und als Gründungsmitglied am Amsterdamer Konservatorium lehrte. Noch im Sommer 1895 hatte Röntgen für seinen Schüler Coenraad V. Bos ein Vorspiel bei Clara Schumann in Frankfurt arrangiert, von dem Bos in seinen oben erwähnten Erinnerungen ausführlich berichtet.⁷⁰

bereits aufmerksam gemacht hat, und die mit einer weiterführenden kulturgeschichtlichen Aufarbeitung des Phänomens ‚Konzertgesang‘ in Verbindung stehen.

64 Vgl. Johannes Behr, *Johannes Brahms – vom Ratgeber zum Kompositionslehrer. Eine Untersuchung in Fallstudien* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 6), Kassel 2007, S. 205–216.

65 Vgl. Ute Scholz, „Clara Schumanns Konzertauftritte unter Carl Reinecke“, in: *Die Tonkunst* 4 (2010), S. 48–64.

66 Dorothea von Zur Mühlen, *Der Sänger Raimund von zur-Mühlen*, Hannover 1969, S. 26f.

67 Annekatri Babbe, *Clara Schumann und ihre SchülerInnen am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M.* (= Schriftenreihe des Sophie-Drinker-Instituts, Bd. 11), Oldenburg 2015, S. 246–251.

68 *Clara Schumann – Johannes Brahms: Briefe*, Bd. 2, S. 426; 432.

69 Niemann, *Meister des Klaviers*, S. 122f.

70 Bos, *The Well-Tempered Accompanist*, S. 40ff.

3. Die Begleiterin (?)

Die Frage, ob vor dem Hintergrund des hier angedeuteten Netzwerks und des skizzierten historischen Diskurses über Fragen der Liedbegleitung mit Clara Schumann nun ein spezifisches Ideal des Begleitens in Verbindung zu bringen sei, liegt nahe. Sie stellt sich insbesondere mit Blick auf explizit als Begleiterinnen hervorgetretene Schülerinnen Clara Schumanns wie Mary Wurm oder Florence Rothschild-Bassermann⁷¹ oder hinsichtlich ihres Einflusses auf Raimund von Zur Mühlen, der seinerseits eine weitreichende Ausstrahlung als Pädagoge hatte.⁷² Abgesehen von diesen erst noch eingehender zu erforschenden interpretationsgeschichtlichen Konstellationen und den damit verbundenen konkreten aufführungspraktischen Fragen,⁷³ sollen im vorliegenden Zusammenhang abschließend nochmals einige grundlegende klangästhetische und (damit zusammenhängende) identitätspolitische Aspekte angesprochen werden, die letztlich wieder zur Zusammenarbeit von Clara Schumann und Julius Stockhausen zurückführen.

Clara Wieck-Schumanns Verhältnis zu Stimme und Gesang wurde in hohem Maße durch ihre Ausbildung bei Friedrich Wieck geprägt, zu deren Basis neben einer gesanglichen Grundausbildung⁷⁴ auch das Ideal einer Verschmelzung von Gesangkunst und Klavierspiel zählte. Beides, so Wieck im Vorwort seiner 1853 veröffentlichten Lehrschrift *Clavier und Gesang*, müsse sich „gegenseitig erklären und ergänzen“.⁷⁵ Neben einer konkret am zeitgenössischen Belcantoideal ausgerichteten Phrasierungskunst war es vor allem die klangliche Modulation des Einzeltons, die hier im Mittelpunkt stand. Unter dem Stichwort ‚Schattierung‘ spielte sie (letztlich als Konsequenz instrumentenbaulicher Entwicklungen) eine zentrale Rolle in Clara Wieck-Schumanns Ausbildung.⁷⁶ „Jeder Ton, den sie anschlägt, ist ein Laut ihrer eigenen Seele. Ihr Spiel ist das innerste Leben in all seinen Schattierungen und Lichtern, bis auf die feinsten Nuancen hin“, konstatiert 1838 das *Universal-Lexicon der Tonkunst* in einem ersten Eintrag über die junge, bereits

71 Vgl. Babbe, *Clara Schumann und ihre SchülerInnen*, S. 211f.

72 Nach Zeugnissen aus seinem Schülerkreis bezog Zur Mühlen stets die Gestaltung des Klavierparts in seinen Unterricht ein. Vgl. Arnold H. Smith, „Baron Raimund von zur Mühlen. The Passing of a Great Artist“, in: *The Musical Times* 73 (1932), S. 316–320. Die Korrespondenz Raimund von Zur Mühlen mit Clara Schumann ist nach Auskunft seines Urgroßneffen Patrik von Zur Mühlen 1930 durch einen Brand auf dem Landsitz des Sängers in Steyning/Sussex vernichtet worden.

73 Coenraad V. Bos behauptet etwa, Clara Schumann habe ihn angehalten, bei einigen Liedern Schumanns (als Beispiele werden „Frühlingsnacht“ und „Widmung“ genannt) die vorgeschriebenen Dynamikangaben zu ignorieren, um eine für die öffentliche Aufführung angemessene Schlusswirkung zu erzielen. Vgl. Bos, *The Well-Tempered Accompanist*, S. 41f. Vgl. auch den Beitrag von Kilian Sprau im vorliegenden Band „Wozu die Mühe?“ Über Begleiterlizenzen und ihr Schwinden aus der Aufführungspraxis des Kunstlieds. Mit Tonträgeranalysen zu Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1“, S. 97–126.

74 Clara Wieck erhielt über Vermittlung ihres Vaters Unterricht bei dem Dresdner Gesangspädagogen Aloys Miksch. Vgl. Ulrich Messthaler, „Schumann und die Bologneser Gesangsschule“, in: *Schumann interpretieren. Ein Forschungsbericht der Hochschule für Musik Basel*, hrsg. von Jean-Jaques Düнки, Sinzig 2014, S. 313–329.

75 Friedrich Wieck, *Clavier und Gesang. Didactisches und Polemisches*, Leipzig 1853, S. V.

76 Vgl. de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*, S. 48–5, S. 71ff S. 107ff.

als Star gefeierte Virtuosin.⁷⁷ Die Funktionalisierung des Kantablen in Bezug auf das Instrumentalspiel greift einerseits auf einen dem 18. Jahrhundert entstammenden Innerlichkeitstopos zurück, der die Idee des intimen Selbstausdrucks an das Medium der Singstimme koppelte: Der ‚Seelenklang‘ entäußert sich nach dieser Auffassung in erster Linie durch ‚sangbare‘ Melodik.⁷⁸ Die vor solchem Hintergrund immer wieder als ‚singend‘ wahrgenommene Klangqualität von Clara Wiecks Klavierspiel verband sich mithin mit einer verinnerlichten Ausdruckhaltung, die quer zur auswärtsgerichteten virtuellen Leistungsschau stand. Von diesem charakteristischen Verhältnis zwischen Virtuosität und Vokalität war bereits die frühe Wahrnehmung Clara Wiecks bestimmt⁷⁹; in den späteren Dekaden ihrer Karriere wurde es zu einem künstlerischem Markenzeichen der Interpretin Clara Schumann.⁸⁰ Auch die öffentliche Übernahme eines Begleitparts rückte so in den Kontext einer bewusst inszenierten persönlichen Zurücknahme als Gegenpol zu einer (vor allem durch die Person Liszts verkörperten) theatralischen Selbstpräsentation – die Begleitkunst erhielt in diesem Kontext letztlich eine interpretationsästhetische bzw. -politische Bedeutung.⁸¹ Abgesehen vom Hintergrund der eigenen kompositorischen Auseinandersetzung mit Liedern und des selbstverständlichen Einsatzes für Robert Schumanns Liedkompositionen spielte somit das traditionelle ästhetische Ideal des Liedhaften mitsamt seinem – auch den performativen Bereich einschließenden – Assoziationsfeld eine Rolle sowohl für das frühe als auch das spätere künstlerische Profil Clara Wieck-Schumanns.⁸²

Gleichwohl wäre es angesichts der im vorhergehenden Abschnitt angestellten historiografischen Überlegungen sicher etwas konstruiert, speziell in Clara Schumann eine Pionierin der Liedbegleitkunst zu sehen, da es hier letztlich verschiedene Perspektiven zu unterscheiden gilt, die sich innerhalb der künstlerischen Praxis dann vermischten: Als Teilmoment einer modernen, universell gedachten Klavierausbildung war das Begleiten für sie bereits Teil der frühesten

77 Schilling, *Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, S. 862.

78 Vgl. Günther, *Kunstlied als Liedkunst*, S. 56–66.

79 Vgl. Alexander Stefaniak, *Schumann's Virtuosity. Criticism, Composition, and Performance in Nineteenth-Century Germany*, Bloomington IN 2016, S. 72ff.; sowie ders.; „Clara Schumanns interiorities and the cutting edge of popular pianism“, in: *JAMS* 70 (2017), S. 697–765.

80 Vgl. Jeanne Roudet, „Frédéric Chopin, Clara Schumann and the Singing Piano School“, in: *Ohne Worte: Vocality and Instrumentality in 19th-Century Music* (= Collected Writings of the Orpheus Institute, Bd. 12), hg. von William Brooks, Leuven 2014, S. 65–107.

81 Jeanne Roudet (vgl. Anm. 80) verweist hier u. a. auf eine prominente karikaturistische Darstellung Pauline-Viardots und Frédéric Chopins, die von Maurice Sand mit dem Kommentar „Ça, c'est le jeu de Liszt. Il n'en faut pas pour accompagner la voix“ versehen wurde. Über Liszt als Begleiter berichtet Stockhausen 1864 in einem Brief an seine Frau gleichwohl noch in der Rückschau mit größtem Enthusiasmus: „Frau Clara, Brahms, Kirchner, Rudorff und Meister Liszt, die können's und der letzte am schönsten, am herrlichsten von allen, weil er nicht wartet, bis man ihn fortreibt, er reißt zuerst und mit muß man, wenn man Muskeln und Blut hat. So ging's in Weimar bei Hofe [1856, M.G.]. Da war nämlich kein Orchester [...]. Probiert hatten wir nicht, aber Franz griff in die Saiten und es klang, als wären zwölf Geigen, sechs Kontrabässe im Saal. Und wie er dann *An die Leyer* und *Erkönig* begleitete! Liebchen, Liebchen, das war ein herrlicher Abend!“, Wirth, *Julius Stockhausen*, S. 281. Hervorhebungen im Original.

82 Davon zeugt nicht zuletzt auch die Herausgabe eines Bandes mit Schumannschen Liedtranskriptionen, die 1873 beim Pariser Verlag Durand, Schoenewerk & Cie. erschienen: *30 Mélodies de Robert Schumann transcrites pour Piano par Clara Schumann*, Paris 1873.

Ausbildung, da es die musikalische Auffassungsgabe und Reaktionsfähigkeit schulte.⁸³ Im professionellen Alltag dann, war es zu allererst auf einer pragmatischen Ebene anzusiedeln: So konnte die Übernahme von Begleitaufgaben, wie allgemein üblich, auch ein obligatorischer Teil der Zusammenarbeit mit anderen Solisten oder Solistinnen sein – so, wie es etwa möglich war, eine weitere Person zum vierhändigen Spielen heranzuziehen, um Abwechslung ins Programm zu bringen. Auffällig und zugleich aufschlussreich ist zudem, dass in Presseberichten kaum je etwas über die konkreten Qualitäten ihres Begleitens vermerkt wird: In der Außenwahrnehmung rangierte die Künstlerin offenbar in einer Kategorie, die eine ‚Begleiterin Clara Schumann‘ letztlich ausschloss. Im Gegensatz etwa zu Carl Reinecke oder Julius Röntgen, deren Begleitkunst in Rezensionen neben dem solistischen Spiel auch explizit beschrieben wird,⁸⁴ blieb Clara Schumann offenbar in erster Linie ‚die Solistin‘ – auch wenn sie mit anderen gemeinsam musizierte.

Auf der Ebene künstlerischer Identitätsbildung lässt sich als Kontext allerdings sicherlich eine sich im Laufe der Jahre immer mehr festigende Vorstellung musikalischen Kommunizierens aufrufen – ein Kammermusikideal, das sich aus Clara Schumanns grundsätzlichen künstlerischen Überzeugungen herleitete und (besonders unter dem Eindruck von Robert Schumanns Liedkompositionen) Vokal- wie Instrumentalmusik gleichermaßen einschloss.⁸⁵ Dieses Ideal konnte sie für sich selbst, wie sich anhand zahlreicher Quellen nachvollziehen lässt, offenbar in besonders befriedigender Weise mit Stockhausen verwirklichen: „Natürlich begleite ich Sie immer gern, wo ich es nur irgend kann“⁸⁶, schreibt sie ihm zum Abschluss der schriftlichen Planungen für die oben erwähnte Konzertreise 1867. Ob sie dann tatsächlich begleitete oder nicht, hing, wie die Rezeptionszeugnisse und auch der Briefwechsel nur allzu deutlich zeigen, in der Regel von pragmatischen Fragen ab. Vor allem in den bereits von gesundheitlichen Problemen geprägten 1860er und 70er Jahren war es häufig schlichtweg zu anstrengend, zusätzlich zum Vortrag körperlich wie geistig fordernder Sololiteratur, noch zu begleiten. Daher musste sie Stockhausens – gleichwohl seit Beginn ihrer Zusammenarbeit stets angetragene – Bitten

83 Vgl. Klassen, *Musik und Öffentlichkeit*, S. 76.

84 Die *AmZ* betont 1874 anlässlich eines gemeinsamen Auftritts mit Stockhausen etwa eigens, dass Röntgen „auch als Begleiter beim Gesang eine seltene, gerade bei grossen Clavierspielern nur ausnahmsweise anzutreffende Feinfühligkeit im Anschmiegen und Hervorheben des Charakteristischen jeder Stimmung bekund[e]“, *AmZ* 9, H. 6 (1874), S. 92.

85 Dass für Clara Schumann hinsichtlich des künstlerischen Anspruchs keinerlei Unterschied zwischen Solospiel, Kammermusik und Liedbegleitung bestand, illustriert etwa deutlich eine Episode um die Pianistin Johanna Klinckerfuß, die nach einem Vorspiel bei Brahms für ein Konzert Clara Schumanns in Stuttgart herangezogen wurde: Am 15. November 1881 schrieb Clara Schumann an Brahms: „Du wirst in Stuttgart eine Frau Klinckerfuß (geb. Schulze aus Hamburg) kennen lernen, sie wird Dir sicherlich vorspielen, und bitte ich Dich recht sehr, mir dann zu sagen, wie sie spielt, sie hat mich gebeten, im Januar, wo ich in Stuttgart konzertierte, die Variationen für 2 Klaviere von Robert mit ihr zu spielen. Gern will ich ihr nützen und es tun, aber ich weiß nicht, wie sie spielt, auch müßte sie in meiner Soiree die Lieder von Zur Mühlen begleiten, und wüßte ich gern, ob sie gut begleitet und musikalisch ist.“, *Clara Schumann – Johannes Brahms*, Bd. 2, S. 246. Das Konzert fand am 30. Januar 1882 in der Stuttgarter Liederhalle statt. Vgl. *AmZ* 17, H. 15 (1882), Sp. 236.

86 D-F: Nachlass Stockhausen 25.

um „[d]as Glück [...], Lieder von Herrn Schumann mit Ihrer eignen Begleitung zu singen“⁸⁷ auch immer wieder abweisen:

„Paßt es Ihnen, dann schreiben Sie mir was Sie singen, und was man wohl in Stuttgart liebt? Beethoven? Doch wohl Schumann??!!! Aber begleiten? Eine Nummer gern, mehr aber kann ich nicht, es nimmt meine Spannkraft zu sehr in Anspruch.“⁸⁸

Aus der Negativperspektive verweisen indes auch derartige Äußerungen letztlich zurück auf ein bewusst gestaltetes und gelebtes musikalisches Kommunikationsideal, das einen integralen Teil von Clara Wieck-Schumanns künstlerischer Identität ausmachte und dem sie über das gemeinsame Musizieren mit anderen im privaten und halböffentlichen Rahmen, aber auch auf dem öffentlichen Konzertpodium Ausdruck verlieh.

Zitation: Martin Günther, „Liedbegleitung und künstlerische Identität. Zur Zusammenarbeit Clara Schumanns mit Julius Stockhausen“, in: *Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 2), Detmold 2020, S. 64–84, DOI: 10.25366/2020.84.

⁸⁷ D-B: Mus.Nachl. Schumann K. 1,184.

⁸⁸ Vgl. D-F: Nachlass Stockhausen 39.

Abstract

Clara Schumann's impact on the history of piano playing and the development of 19th century concert life can hardly be denied. But understanding her pianistic career in terms of the work of a modern soloist covers the fact that she actually spent a large amount of time on stage not alone but performing together with colleagues. Taking a closer look at Clara Schumann's collaboration with the baritone Julius Stockhausen, this article provides special insight into this field of her professional life: In addition to uncovering the contexts of collective concert programming and its reception it sheds light on the evolution of the Lied accompanist's artistic identity in general and Clara Schumann's specific ideal of communicating through musical performance.

Kurzvita

Martin Günther studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Schulmusik. Er absolvierte Meisterklassen für Liedgestaltung bei Irwin Gage, Axel Bauni, Norman Shetler. 2013 schloss er seine Promotion an der Hochschule für Musik Freiburg ab. Günther ist als Korrepetitor/Klavierbegleiter, freier Autor tätig. Sein Arbeitsschwerpunkt ist die Kulturgeschichte des Liedgesangs. Seine neusten Veröffentlichungen lauten: *Kunstlied als Liedkunst. Schuberts Lieder in der musikalischen Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts* (2016), Mitarbeit *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang* (2019).

Die Begleiterin Clara Schumann Lied und Lied- interpretation

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

**Musikwissenschaft:
Aktuelle Perspektiven 2**

musiconn
für vernetzte Musikwissenschaft

Die Begleiterin

Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven

Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Band 2

Die Begleiterin

Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Detmold: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold 2020

DOI: 10.25366/2020.78

Online-Version verfügbar unter der Lizenz: Urheberrecht 1.0,
<<https://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=de>>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Impressum

Redaktion: Nina Jaeschke, Rebecca Grotjahn und Jonas Spieker

Satz: Nina Jaeschke

© Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold 2020

INHALT

Vorwort	VII
Rebecca Grotjahn Einleitung	1
Beatrix Borchard „Frau Clara Schumann der besten Sängerin.“	8
Thomas Synofzik „Würde Sie's zu sehr ermüden zu begleiten?“ – Clara Schumann als Lied- und Kammermusikpartnerin	28
Annegret Huber Die Pianistin spricht. Überlegungen zur Epistemologie von Vertonungsanalysen und ihrer Funktion in musikwissenschaftlicher Forschung	44
Martin Günther Liedbegleitung und künstlerische Identität. Zur Zusammenarbeit Clara Schumanns mit Julius Stockhausen	64
Ji Young Kim Clara Schumann and Jenny Lind in 1850	85
Kilian Sprau „Wozu die Mühe?“ Über Begleiterlizenzen und ihr Schwinden aus der Aufführungspraxis des Kunstlieds. Mit Tonträgeranalysen zu Richard Strauss, „Zueignung“ op. 10 Nr. 1	97

Gabriele Buschmeier in memoriam

Vorwort

Die vorliegenden Bände dokumentieren die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019. In den dreieinhalb Tagen vom 23. bis zum 26. September 2019 wurden in Paderborn und Detmold nicht weniger als 185 Beiträge präsentiert, verteilt auf diverse Symposien, Round tables, Freie Sektionen und Postersessions. Sie alle auf einen Nenner bringen zu wollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit – und das ist gut so, ist es doch Ziel der Jahrestagungen, die große Vielfalt der Themen und Methoden des Faches Musikwissenschaft abzubilden. Um die thematische Vielfalt der freien Referate angemessen abbilden zu können und gleichzeitig den inhaltlichen Schwerpunkten der beiden hier publizierten Hauptsymposien ausreichend Raum bieten zu können, erscheinen diese in drei Bänden.

„Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven“: Der Titel der kleinen Reihe ist keine Verlegenheitslösung. Musikwissenschaft im Kontext der Digital Humanities; Musikwissenschaft und Feminismus; Musik und Medien; Musikalische Interpretation – schon die Felder, die von den vier Hauptsymposien bespielt wurden, wären noch vor wenigen Jahrzehnten allenfalls an der Peripherie des Faches zu finden gewesen. Sie entsprechen Arbeitsschwerpunkten der Lehrenden am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, das die Tagung ausrichtete. Zugleich nehmen sie Bezug auf aktuelle Ereignisse und Entwicklungen. So erwuchs das von Andreas Münzmay und Joachim Veit organisierte Symposium „Brückenschläge – Informatik und Musikwissenschaft im Dialog“ unmittelbar aus den Erfahrungen im Virtuellen Forschungsverbund Edirom (ViFE) und im fakultäten- und hochschulübergreifenden Zentrum Musik–Edition–Medien (ZenMEM). Der 200. Geburtstag von Clara Wieck/Schumann war der Anlass für das von Rebecca Grotjahn geleitete Symposium „Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation“, das in enger Kooperation mit der Hochschule für Musik Detmold durchgeführt wurde. Das Hauptsymposium „Brückenschläge“ wird in einem separaten Band publiziert (Bd. 3 der vorliegenden Reihe). Im Rahmen dieses Symposiums führte die von Stefanie Acquavella-Rauch geleitete Fachgruppe Digitale Musikwissenschaft eine Posterpräsentation durch, die von den Beiträger*innen erfreulicherweise zu kürzeren Texten umgearbeitet wurden, sodass sie hier ebenfalls, zusammen mit den Postern, publiziert werden können. Hinzu kommen einige Beiträge, die bereits bei der Jahrestagung 2018 in Osnabrück präsentiert wurden. Auch das Hauptsymposium „Die Begleiterin“ wird in einem eigenen Band (Bd. 2) publiziert. Die Beiträge zu den beiden anderen Hauptsymposien hingegen werden an anderen Orten veröffentlicht; in Band 1 („Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019“) der vorliegenden Publikation finden sich jedoch Einführungen und Abstracts. Das Symposium „Komponieren für das Radio“ unter Leitung von Antje Tumat und Camilla Bork (Katholieke Universiteit Leuven) behandelte Einflüsse des Mediums auf Kompositionsprozesse sowie durch radiophone Kompositionen bzw. radiophonen Klang ausgelöste Diskurse. Sarah Schauburger und Cornelia Bartsch (Universität Oldenburg) nahmen das 25-jährige Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien zum Anlass für einen Generationenaustausch zum Thema „Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik“: Was wa-

ren vor einem Vierteljahrhundert Inhalte und Aufgaben einer feministischen Musikwissenschaft und wie kann sich diese heute positionieren?

Bewusst haben wir im Tagungsbericht auf inhaltliche Eingriffe in die Beiträge verzichtet.¹ Das gilt besonders für die Freien Referate: Es galt, den Charakter der Jahrestagung als Forum für ‚freie‘, d. h. innovative und auch experimentelle Gedanken zu wahren. Einige Kolleg*innen, die die Tagung mit Vorträgen und Posterpräsentationen bereichert hatten, haben sich gegen eine Publikation im vorliegenden Band entschieden – sei es, weil sie eine Möglichkeit fanden, ihre Beiträge in einem inhaltlich passenderen Rahmen zu veröffentlichen, sei es, weil ihre Überlegungen in ihre entstehenden Qualifikationsschriften fließen sollen, oder sei es, weil sie von den Autor*innen in der vorgetragenen Form zunächst verworfen wurden. Auch damit erfüllt eine Freie-Referate-Sektion ihren Zweck: Die Diskussionen mit der versammelten Fach-Öffentlichkeit sollen dabei helfen, Gedanken weiterzuentwickeln und zu verändern. In diesem Sinne sei allen Beteiligten – den Autor*innen, den nichtpublizierenden Referent*innen und den Mit-Diskutant*innen – ganz herzlich gedankt für ihr Mitwirken bei der Tagung.

Unser herzlicher Dank gilt einer Reihe weiterer Personen, die zum Gelingen dieser drei Bände beigetragen haben. Hier ist besonders Jonas Spieker zu nennen, der uns tatkräftig bei der Redaktion geholfen hat. Andrea Hammes (SLUB Dresden) sei herzlich für die Aufnahme unseres Bandes auf *musiconn.publish* gedankt – wir freuen uns, damit unsererseits zur Etablierung dieser innovativen Publikationsplattform beizutragen.

Erneut möchten wir an dieser Stelle allen Menschen danken, die uns bei der Organisation, Ausrichtung und Finanzierung der Tagung selbst unterstützt haben: der Präsidentin der Universität Paderborn, Prof. Dr. Birgitt Riegraf, dem Rektor der Hochschule für Musik Detmold, Prof. Dr. Thomas Grosse, den Kolleginnen und Kollegen der beiden beteiligten Hochschulen, dem Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung, der Universitätsgesellschaft Paderborn und allen Sponsoren. Besonders dankbar sind wir den Mitarbeiter*innen und den studentischen bzw. wissenschaftlichen Hilfskräften des Musikwissenschaftlichen Seminars, die bei der Vorbereitung und Ausrichtung der Tagung immensen Einsatz zeigten – stellvertretend sei an dieser Stelle Johanna Imm erwähnt, die zusammen mit Nina Jaeschke das Herz des Organisationsteams bildete.

Wir widmen diese Reihe Dr. Gabriele Buschmeier, dem langjährigen Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, die kurz vor der Publikation dieses Bandes unerwartet verstarb.

Detmold, im September 2020

Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Zitation: Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke, „Vorwort“, in: *Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 2), Detmold 2020, S. VII–VIII, DOI: 10.25366/2020.79.

1 Freigestellt war den Autor*innen auch, ob sie sich für eine gendersensible Sprache entscheiden bzw. welche Form des Genderns sie bevorzugen.